



Agôn

Revue des arts de la scène

7 | 2015

La Distribution

Les « degrés zéro » de la distribution dans le théâtre de Jérôme Bel

Violaine Chavanne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3313>

DOI : 10.4000/agon.3313

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Violaine Chavanne, « Les « degrés zéro » de la distribution dans le théâtre de Jérôme Bel », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 12 octobre 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3313> ; DOI : 10.4000/agon.3313

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Les « degrés zéro » de la distribution dans le théâtre de Jérôme Bel

Violaine Chavanne

- 1 Toute l'œuvre de Jérôme Bel consiste à mettre au jour les signifiants du dispositif théâtral. Ceci veut dire que, d'un spectacle à l'autre, Jérôme Bel s'entend à performer l'une ou l'autre de ses composantes quand ce n'est pas l'ensemble d'entre elles comme dans *The show must gon on* (2001). Tantôt il s'attache à nommer et à activer l'espace, l'écriture chorégraphique (*Nom donné par l'auteur*, 1994), le texte (*Shirtologie*, 1997) le corps, la lumière, la musique (*Jérôme Bel*, 1995) le rôle (*Le dernier spectacle*, 1998) et, bien entendu, le public (*Cour d'honneur*, 2013, et pour ainsi dire tous les spectacles de Jérôme Bel). Refusant de produire un contenu spectaculaire ou virtuose et prenant ainsi le risque de frustrer les attentes et désirs déterminés des spectateurs, son travail peut se dire animé par la recherche d'un degré zéro de l'écriture théâtrale. Jérôme Bel lui-même invoque souvent la référence au texte de Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, comme une source d'inspiration essentielle de sa démarche. Et en effet, de *Nom donné par l'auteur* à *Disabled Theater* (2012)¹, le langage des spectacles de Jérôme Bel semble tendre au théâtre vers un résultat pour partie comparable à ce que Barthes dit des écritures neutres d'un Blanchot ou d'un Camus. De ce langage théâtral, on peut dire en effet qu'« au lieu d'être un acte encombrant et indomptable », il cherche à parvenir « à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme »².
- 2 En vérité, Jérôme Bel ne parvient jamais totalement à ce degré zéro. Et, au lieu d'une équation pure qui dirait d'une façon tautologique et transparente le simple fait théâtral, comme les écritures neutres diraient, elles, le simple fait de la littérature, Jérôme Bel découvre des signes : ceux de notre culture occidentale en général ou ceux du spectacle occidental en particulier. Par exemple, lorsqu'il s'agit de mettre en scène le degré zéro de la danse dans *Jérôme Bel*, il s'agira de présenter des corps nus. Mais ces corps nus sont, *in fine*, marqués par les signes culturels de la sexualité que sont par exemple la longueur des cheveux ou encore l'endroit choisi par Jérôme Bel lui-même pour inscrire, sur le corps de la performeuse, la date de sa défloration, signe de la vision masculine du corps de la femme³. Le corps nu n'est jamais nu : ce fait intéresse tout autant Jérôme Bel que la

recherche du degré zéro. Les signes dont le corps ici est porteur donnent une singulière épaisseur à l'écriture scénique. Or, la manière dont ils deviennent visibles tient paradoxalement à cette tension vers un degré zéro de l'écriture théâtrale ou chorégraphique.

- 3 Celle-ci se comprend d'ailleurs comme subordonnée elle-même à une tension générale vers un degré zéro de la représentation. Jérôme Bel ne cherche pas à approvisionner, une fois de plus, la machine représentative qu'est le théâtre mais à en déconstruire un à un les éléments qui la constituent. Aussi le contenu structural (non dénué de motifs idiosyncrasiques⁴) produit finalement par une telle recherche, donne-t-il à voir des pratiques culturelles et des attentes sous-jacentes à la représentation théâtrale ou chorégraphique. *Via* ce désossage de la représentation, c'est-à-dire d'une façon qui lui est immanente, quelque chose malgré tout se représente, se donne à voir, car quelque chose s'écrit.
- 4 Qu'en est-il, dans cette nomination méthodique de tous les paramètres qui composent le spectacle, de la question de la distribution des interprètes ? Y a-t-il, à l'instar de l'espace, du texte, du corps, de la musique, de la lumière, du rôle, du public ou de l'auteur, y a-t-il donc la production d'une sorte de degré zéro de la distribution dans l'œuvre de Jérôme Bel ? Si c'est le cas, que met-il en jeu ? A l'instar des autres paramètres, ne peut-on pas dire que ce degré zéro n'est en pas un, que *via* un amaigrissement relatif des éléments constitutifs de la distribution, il découvre les enjeux de pouvoir, d'autorité qui s'y nouent ? La question de la distribution a en effet une importance particulière pour toute démarche qui interroge la représentation théâtrale, dans la mesure où elle est un point névralgique de cette dernière, tout du moins sous la forme qu'on lui connaît depuis l'avènement de la mise en scène. En effet, distribuer c'est répartir les rôles ou la partition d'une œuvre entre les interprètes. Or, une telle tâche conduit à investir le dispositif représentatif du théâtre à double titre.
- 5 Tout d'abord du point de vue de ce qu'il s'agit de distribuer : des rôles ou une partition. La notion de rôle au théâtre renvoie à celle de personnage. Elle désigne d'abord cette partie d'un texte correspondant aux paroles d'un personnage (depuis le XIV^e siècle) puis le personnage lui-même qu'il s'agit de représenter (qu'il parle ou non)⁵. Le rôle institue un dédoublement fictionnel, un écart tout du moins, entre le contenu que la scène représente et les moyens réels par lesquels elle le représente. La notion de partition elle aussi participe à poser un écart représentatif entre ce qui est conçu préalablement à l'exécution de la partition et cette exécution elle-même. La partition désigne en effet originellement l'ensemble des parties d'une composition musicale. Par extension, on parlera d'une partition dans le champ de la danse au sens d'une composition chorégraphique formant un tout ou, dans le champ du théâtre, comme d'un texte ayant sa propre cohérence indépendamment de sa mise en jeu (même si celle-ci peut être amenée à se transformer au cours des répétitions). Distribuer consiste à répartir entre les interprètes les parties de ce tout composé. Du point de vue de ce qu'il y a à représenter, la distribution prend sens dans cet écart entre le rôle ou la partition et la représentation finale. Elle institue une forme de transcendance de ces derniers par rapport à leur exécution.
- 6 Du point de vue de son agent ensuite, la distribution suppose, formellement en tout cas, ce que le concept philosophique de représentation instaure, à savoir un sujet, sujet distinct des objets qui se représentent en lui et qui aurait le loisir d'agir sur eux. Ici, il s'agit d'un sujet commandant la distribution et, par conséquent, décidant de ce qu'il y

aura de représentable et des formes que ce représentable prendra. La tradition veut que le metteur en scène ou le chorégraphe préside à cette distribution. Cette tâche inaugurale installe l'un ou l'autre dans la position d'un maître ordonnant ce qui sera représenté.

- 7 Distribuer est donc reconduire doublement (du point de vue de l'objet comme du sujet) le régime de la représentation dans lequel s'inscrivent ordinairement les spectacles. Ne serait-il donc pas étrange que Jérôme Bel s'attachant à questionner ce régime ne s'attaque pas frontalement à la distribution ? De surcroît, l'acte de distribuer a une signification éminemment politique, puisqu'il s'agit de décider, au sein de deux communautés (celle des artistes et celle des spectateurs) de *qui* et de *ce qui* sera visible. Or, on l'a vu, Jérôme Bel s'intéresse à la représentation pour les signes culturels, sociaux et politiques qui la traversent.
- 8 Ainsi, loin donc d'être laissée de côté, la distribution devient dans le travail de Jérôme Bel, à partir de *Xavier le Roy* (2000) et d'une façon différente à partir de *Véronique Doisneau* (2004), un lieu d'interrogation majeur. En fait, le questionnement sur cette composante de la représentation commence à poindre en négatif, dès *Le dernier spectacle*, lequel s'interroge en particulier sur le rôle et la partition dans l'exploration générale du signifiant théâtral.

De l'objet aux agents de la représentation

- 9 Que donne-t-on donc à voir lorsqu'on propose un spectacle de danse ou de théâtre ? Telle est la question que Jérôme Bel décline depuis *Nom donné par l'auteur* jusqu'à *The show must go on*. Aussi n'interroge-t-il pas encore l'acte et l'agent qui, en amont, opèrent le partage du contenu représenté entre les interprètes. Pour les quatre premiers spectacles en tout cas, le chorégraphe/metteur en scène distribue ses danseurs naturellement en quelque sorte, c'est-à-dire sans chercher à dégager les significations d'un tel geste. A partir de *Xavier Le Roy* (2000) un changement s'amorce. Les conditions de productions jouent d'abord dans ce changement. Jérôme Bel a atteint une notoriété suffisante pour qu'on lui propose de travailler avec tel ou tel, pour qu'on lui fasse des commandes. C'est ce qui se produira à l'origine de la pièce *Xavier Le Roy*. La manière très particulière dont Jérôme Bel répond alors à la proposition qui lui est faite initie une phase de son œuvre où il s'empare explicitement du paramètre de la distribution. *Xavier Le Roy* constitue ainsi un acte inaugural (et radical) à partir duquel, la question de savoir *qui* porte la représentation sur scène devient déterminante.
- 10 En 1999, l'agence belge de production Victoria propose à Jérôme Bel de travailler avec le performeur Stuart Shermann et le collectif Grand Magasin. Admiratif de ces artistes, Jérôme Bel dit être tenté par cette proposition⁶. Il vient de réaliser *Le dernier spectacle*, dont le titre littéralement devait signifier son retrait de la scène artistique. Il a alors l'idée, pour honorer ce geste de retrait, de proposer au chorégraphe Xavier Le Roy de réaliser à sa place la pièce qu'on lui demande. Ce dernier, intéressé pas l'idée, accepte tout en proposant que Jérôme Bel ne soit pas seulement le producteur du projet (financé par Victoria) mais bien son auteur. Des autres artistes initialement proposés, il n'est plus question. Le projet s'articule autour d'une délégation d'un chorégraphe à un autre. Jérôme Bel signe ainsi une pièce que Xavier Le Roy réalise.
- 11 Plus tard, Jérôme Bel donne sens à cette opération ainsi : ce qui importe, explique-t-il dans un entretien pour la revue *Théâtre/public*, « c'est ce qui est dit, pas qui le dit »⁷. Il

semble ici prétendre que l'énoncé d'un spectacle doit, et donc peut, être séparé du sujet d'énonciation, à la façon dont Kant dans *La logique* récusait l'argument d'autorité pour les matières rationnelles. Le philosophe écrit en effet : « Car c'est de façon anonyme que valent les vérités rationnelles ; il ne s'agit pas de se demander : qui a dit cela ? Mais bien qu'a-t-il dit ? »⁸. Pourtant, de son côté Jérôme Bel signe la pièce de son nom et lui donne pour titre le nom du chorégraphe qui s'occupe de la réaliser. Il met alors bien plus en avant les sujets qui gouvernent le projet que le contenu soit disant autonome de celui-ci. Jérôme Bel certes du point de vue pratique cède son autorité au profit de Xavier Le Roy mais il l'exhibe symboliquement par sa signature. Comme pour les *ready made* de Duchamp, la signature apparaît tel un acte symbolique inaugural, nécessaire et, semble-t-il, suffisant pour faire une œuvre d'art.

- 12 Pur auteur en tout cas, sans œuvre à fabriquer, Jérôme Bel, par voie de conséquence, se détourne de son interrogation sur l'objet de la représentation et soulève la question des sujets qui en sont aux commandes. Plus particulièrement, par sa signature il active la fonction de l'auteur tandis que celle du chorégraphe est symboliquement réifiée. Le nom de celui-ci en effet est le titre de la pièce, donc n'apparaît que comme son contenu. La question de la distribution par ailleurs se déplace : l'auteur Jérôme Bel distribue non les interprètes mais un chorégraphe.

Dissocier les paramètres de la distribution

- 13 La distribution se rapproche alors d'une forme de degré zéro dans la mesure où elle est réduite au caractère élémentaire de la désignation : il s'agit de désigner « qui » va faire, sans rien déterminer de ce qu'il y a à faire, en se dépossédant même de ce pouvoir. Jérôme Bel se réserve certes un choix, celui de désigner celui à qui tous les autres choix incomberont. Cependant, de cette manière il renonce à la maîtrise du contenu de la pièce à créer. La distribution apparaît ainsi comme l'acte formel et instrumental présidant à celui de dire. Comme les écritures neutres dont parle Barthes, elle « retrouve la condition première de l'art classique : l'instrumentalité ». Pourtant, à la différence de l'art classique, il ne s'agit plus pour cette écriture de se mettre « au service d'une idéologie triomphante »⁹, c'est-à-dire de servir de rhétorique transparente et virtuose à un discours dont le seul contenu importerait. Pareillement, la distribution de Xavier Le Roy/chorégraphe par Jérôme Bel/auteur ne préside pas à la représentation déterminée de quelque chose. Pour l'écrivain comme pour l'auteur scénique il s'agirait alors, en écrivant ou en distribuant *a minima*, d'« exister d'un silence »¹⁰. Sauf que, dans le cas de Jérôme Bel, la simple désignation produite fait encore entendre sa parole. Le hiatus créé entre les deux pôles de la distribution (entre le sujet qui distribue et l'objet distribué) démontre finalement leur inéluctable solidarité. Car cet acte apparemment formel inspirera en fait Xavier Le Roy. Celui-ci décidera notamment de faire une pièce dans l'esprit de celles de Jérôme Bel (travailler sur le minimal, sur la réduction du rôle au nom de ce dernier par exemple), et, selon cette perspective, de travailler avec ceux que ce dernier avait déjà distribués. Xavier Le Roy fera du Jérôme Bel même si, bien sûr, il se l'appropriera de telle sorte qu'il fera du Xavier Le Roy (là où Jérôme Bel s'interroge sur le langage, Xavier Le Roy s'interrogera sur le mouvement et les clichés)¹¹. Donc l'opération montrera, en dépit de ce qu'affirmait Jérôme Bel, que ce qui importe est toujours celui qui dit, qu'il s'agisse de l'auteur ou du metteur en scène.

- 14 Dans la pièce suivante, *The show must go on* (2001), Jérôme Bel récupère sa fonction de metteur en scène et plus seulement d'auteur : la question alors revient à l'endroit classique où elle est posée d'ordinaire, à l'endroit du rapport entre le metteur en scène et ses interprètes. Réapparaît ainsi le problème de l'attribution des rôles et de la partition à représenter.
- 15 De ce point de vue, *The show must go on* se distingue par une solution singulière : toute la troupe d'acteurs et danseurs avec qui il travaille accomplit ensemble la dramaturgie que Jérôme Bel a conçue. Pour ce spectacle, il a été invité à travailler avec une troupe déjà constituée, la troupe du Deutsche Schauspielhaus de Hambourg, composée d'acteurs et de danseurs. Il cherche alors à concevoir un spectacle qui implique également les deux catégories d'interprètes. Il choisit de construire son spectacle à partir de chansons. Celles-ci croisant texte et musique lui semblent en effet pouvoir convenir aux acteurs d'un côté comme aux danseurs de l'autre.
- 16 Les chansons sont choisies d'une part pour leur degré de popularité : il s'agit en effet pour Jérôme Bel de s'inscrire dans une culture susceptible d'être facilement partageable avec le public. D'autre part, elles doivent permettre de dire chacun des éléments et des codes qui constituent tout spectacle de danse ou de théâtre. Les acteurs/danseurs de leur côté performant le titre ou le refrain des chansons c'est-à-dire exécutent les actions que ces derniers décrivent. Aussi, le spectacle commence-t-il par la chanson « Tonight » empruntée au film *West side story* laquelle permet à Jérôme Bel de dire la convention du noir dans lequel les spectateurs sont plongés à chaque début de spectacle. Ensuite, on entend « Let the sun shine in » issue de la comédie musicale *Hair* décrivant le moment suivant du cérémonial théâtral, celui où la lumière se fait sur scène. Puis sur « Come Together » des Beatles l'ensemble des acteurs et danseurs entrent sur scène et prennent position. Les chansons s'enchaînent décrivant ainsi un ensemble d'invariants sur lesquels reposent les spectacles chorégraphiques et théâtraux (l'exhibition du corps des acteurs, la forme du ballet, du solo, la scène d'amour, l'imagination sollicitée chez le spectateur jusqu'à la manière dont les acteurs et spectateurs meurent à eux-mêmes pour participer à la représentation d'une vie qui leur est étrangère). A chaque fois (sauf pour le solo performé par le DJ du spectacle lequel justement n'est pas un acteur), toute la troupe effectue le parcours imaginé par Jérôme Bel.
- 17 *The show must go on* constitue alors une nouvelle manière de souligner ce que sous-tend l'acte de la distribution et poursuit en même temps la démarche initiée dans *Xavier Le Roy*, laquelle consistait à refuser d'en accomplir tous les paramètres.
- 18 Il y a cette fois-ci un texte composé préalablement à la répétition du spectacle, cet ensemble de chansons formant une dramaturgie tout à fait cohérente et signifiante en elle-même. Cependant, Jérôme Bel n'effectue aucune répartition de ce texte entre les différents interprètes. Ceux-là sont amenés à s'en emparer de façon égale, formant ainsi une communauté démocratique d'acteurs et de danseurs¹². Le principe de l'égalité permet paradoxalement de faire saillir la singularité de chaque interprète car si tout le monde fait la même chose, personne ne le fait de la même manière. Par exemple, sur la chanson « I like to move it » de Reel 2 Real, chaque interprète bouge une partie différente de son corps (l'un son sexe, l'autre son ventre, un autre encore son bras, etc.). La dramaturgie est clairement prédéterminée : il y a donc *quelque chose* à distribuer. Mais Jérôme Bel ne cherche pas à le répartir, répartition qui signifie le plus souvent l'imposition d'une hiérarchie entre les interprètes (une telle hiérarchie d'ailleurs ne permet pas aux

singularités de chacun de se distinguer sur scène, elles restent cachées sous les distinctions déjà préétablies par la répartition des rôles).

- 19 Dans *Xavier Le Roy en revanche*, Jérôme Bel distribuait quelqu'un, élisait un chorégraphe parmi d'autres mais ne proposait aucun contenu. En ceci, il exhibait l'autorité du maître d'œuvre tout en renonçant à celle-ci. Dans chacun de ces deux spectacles Jérôme Bel n'active que l'un des deux constituants fondamentaux de la distribution, lesquels, ensembles, en font un acte déterminant et éminent de la représentation : relier ceux qui en seront les agents à ce qu'il s'agira de représenter. Isoler l'un ou l'autre de ces constituants c'est alors révéler en quoi la distribution d'ordinaire concentre le pouvoir de dire et de montrer, installe l'autorité de la parole du metteur en scène tout en aliénant pour partie la singularité des corps distribués. En abandonnant alternativement l'un ou l'autre de ces pouvoirs, Jérôme Bel ne s'affranchit pas (si l'on peut dire) de sa position de maître, il la rend plus saillante en en accusant un seul des deux côtés. Cependant, si le pouvoir du metteur en scène apparaît résolument inaliénable d'un côté ou de l'autre et, surtout, si ce pouvoir peut se dire, c'est en vertu d'un abandon partiel de son exercice par Jérôme Bel en faveur soit du chorégraphe Xavier Le Roy, soit de la communauté des acteurs du *Show must go on*.
- 20 Ces manières fort différentes de jouer la distribution *a minima* ont donc toutes deux un sens politique, comparable à celui que les écritures neutres manifestaient selon Barthes : celles-ci refusaient de s'inscrire dans l'illusoire naturalité de la littérature.¹³ Jérôme Bel de son côté refuse également de se saisir du théâtre comme s'il était une nature, c'est-à-dire comme un dispositif ordonnant l'ordre du représentable ne révélant pas ce qu'il a d'arbitraire et de contingent. En dissociant les paramètres de la distribution, Jérôme Bel rend au contraire visible l'arbitraire qui préside à toute représentation.

Être (partiellement) distribué

- 21 Après *The show must go on*, c'est encore autrement que Jérôme Bel se déprend de la forme particulière de pouvoir qu'implique l'acte de distribuer.
- 22 La détermination du contenu de l'œuvre par des interprètes que Jérôme Bel ne choisit pas se radicalise. Si elle n'affecte que la forme générale de la pièce dans *The show must go on*, c'est dans la mesure où Jérôme Bel a encore à explorer les codes et conventions du spectacle. L'objet de la représentation se distingue encore du sujet qui le porte, de l'interprète justement. À partir de *Véronique Doisneau* (2004), Jérôme Bel continue de répondre à des invitations de travailler avec tel(le) ou tel(le) interprète. Il se retrouve en position d'être choisi, d'être lui-même distribué par des intermédiaires lui proposant des interprètes. La distribution constitue alors l'étape inaugurale orientant forme et contenu de la création à venir de la même manière qu'un metteur en scène conçoit son spectacle en fonction d'un interprète avec qui il veut travailler. Les rôles cependant s'inversent puisque c'est le metteur en scène qui est choisi ici et celui-ci ne maîtrise pas le sens que prendra cette détermination. Si cette situation n'a rien d'original et relève de la pratique courante des commandes dans la production des spectacles vivants, Jérôme Bel en accuse le sens, lequel consiste à se déprendre pour partie d'un « vouloir dire » initial. En effet, une telle manière de s'engager dans le processus de création affectera particulièrement le contenu de ses pièces dans la mesure où chaque interprète y jouera son propre rôle.

- 23 *Véronique Doisneau* est né d'une invitation de Brigitte Lefèvre. Alors directrice du Ballet de l'Opéra de Paris, elle demande à Jérôme Bel de faire une pièce pour le Ballet. A l'intérieur de celui-ci, Jérôme Bel choisit une danseuse, Véronique Doisneau. La nature de l'institution le recevant détermine ce choix : la danseuse est en effet « sujet » dans la hiérarchie du ballet. Elle peut danser les rôles de solistes comme ceux du corps du ballet. Elle est par ailleurs sur le point de partir à la retraite. Sa place dans la hiérarchie comme son expérience sont ainsi susceptibles de donner une vision générale de l'institution qui sera le sujet du spectacle. Dans la même perspective, Jérôme Bel fait le choix de ne travailler qu'avec une seule danseuse : il s'agit de voir comment l'institution sociale de l'Opéra peut-être vécue par un individu. Aussi, à partir de l'offre de Brigitte Lefèvre, Jérôme Bel prend certes des décisions mais dans un champ d'emblée circonscrit par la proposition initiale, laquelle, elle, ne vient pas de lui. La cadre de production ainsi que la modalité inversée par laquelle s'opère la distribution déterminent alors le travail lui-même et l'objet de la pièce.
- 24 La pièce éponyme *Véronique Doisneau* met donc en scène la danseuse de l'Opéra. Celle-ci décline son identité, précise son statut dans la hiérarchie du Ballet, son salaire, raconte ce qu'elle a aimé ou n'a pas aimé dans sa carrière. Le matériau de son récit a été élaboré à partir d'une série de questions que lui a posées Jérôme Bel au cours des répétitions. Véronique Doisneau parle sur scène d'une façon très articulée avec une voix blanche. Elle danse parfois pour montrer quel a été son rôle dans le corps de Ballet. En particulier, elle évoque un des moments qu'elle préfère dans le ballet classique et qui a été aussi le plus difficile à vivre pour elle : dans un passage du Lac des Cygnes où les 32 danseuses du corps de ballet dansent ensemble, celles-ci doivent adopter de longues poses immobiles. Elles se doivent ainsi d'être de simples faire valoir des danseurs étoiles. Véronique Doisneau reproduit ces poses sur la musique de Tchaïkovsky. Le spectateur la voit souvent de dos, à l'arrêt, la nuque offerte telle une créature destinée au sacrifice. L'absence des danseurs étoiles et du corps de ballet, puisque Véronique Doisneau est seule sur scène, rend la séquence particulièrement cruelle. Le spectateur comprend la violence induite par la hiérarchie du Ballet de l'Opéra, par la distribution justement, car, par ces longues postures immobiles, la frustration qu'une telle hiérarchie provoque saute aux yeux.
- 25 À propos de *Véronique Doisneau*, Jérôme Bel dit à Clyde Chabot dans *Théâtre/public* que ce spectacle signe « son entière disparition au profit du sujet même de la pièce, Véronique Doisneau, son unique interprète ». Il ajoute « Elle parle en son nom. Je ne suis qu'un dispositif lui permettant de prendre la parole »¹⁴. Il est vrai que Véronique Doisneau n'interprète pas un rôle étranger prédéfini par Jérôme Bel. Elle se représente elle-même, s'exprime « en son nom ». Un tel retrait de l'auteur en faveur de son interprète est le résultat de la nouvelle façon dont Jérôme Bel a activé une sorte de degré zéro de la distribution. Dans *Xavier Le Roy* ou *The show must go on*, il avait délié les deux opérations indissolubles de l'acte de distribuer pour ne retenir que l'une ou l'autre : soit il désignait (un chorégraphe) soit il proposait une partition. Là, il renonce à la prérogative de dire quelque chose de préalablement fixé avant que la distribution n'ait lieu, à faire de l'interprète l'instrument indifférent d'un « vouloir dire ». Il s'agit donc encore d'une manière d'amaigrir l'acte de la distribution, de le purger de ses présupposés représentatifs. Rôle et interprète peuvent ainsi se confondre et la parole, dans cette nouvelle configuration, peut se redistribuer entre le metteur en scène et la danseuse.
- 26 Pourtant, si la parole se redistribue elle n'incombe pas exclusivement à Véronique Doisneau comme le prétend Jérôme Bel dans l'entretien avec Clyde Chabot. Car, de la

même manière que Jérôme Bel ne renonce pas à tout geste de distribution (il choisit une danseuse plutôt que plusieurs, occupant le milieu de l'échelle hiérarchique, et, qui plus est, sur le point de partir à la retraite), sa disparition est loin d'être « entière ». Dans ce que dira Véronique Doisneau, il y aura quelque chose aussi de Jérôme Bel. Les questions posées au cours des répétitions s'attachent en particulier à la violence et aux frustrations engendrées par la distribution au sein de l'Opéra. Or, on sait comment Jérôme Bel se préoccupe de mettre en évidence dans son œuvre les pratiques sociales et politiques inhérentes au théâtre. Point également dans *Véronique Doisneau*, un motif qu'on retrouve dans ses autres spectacles, celui qui révèle le rapport entre le théâtre et la mort.

- 27 Jérôme Bel rêve de disparaître derrière ses interprètes, derrière un chorégraphe dans *Xavier Le Roy* ou encore en annonçant un *Dernier spectacle*. Mais ce faisant, il continue de faire des pièces et d'exhumer, non pas seulement les ressorts sociaux de la représentation mais encore le fond métaphysique de celle-ci. *Véronique Doisneau* dans cette perspective est en effet le récit d'une disparition imminente. Sur le point de terminer sa carrière, la danseuse fait pour ainsi dire ses adieux à la scène. Dans *Jérôme Bel*, les corps nus montraient, eux, une chair inutile révélant bien plutôt la promesse d'une extinction certaine que la gloire érotique des danseurs en représentation. Dans la troisième partie du *Dernier spectacle*, la danse finissait par s'éteindre. Dans le *show must go on*, la communauté des acteurs mourrait sur la chanson *Killing me softly with his song*, pour ne citer que quelques manières dont le thème se décline d'un spectacle à l'autre. A chaque fois, le travail de régression vers les conditions de la représentation ramène Jérôme Bel à la fonction fondamentale du théâtre occidental que Nicole Loraux débusquait déjà dans le théâtre grec, à savoir faire saisir au spectateur son appartenance, « à la race des mortels », plus essentielle encore que son appartenance à la communauté civique¹⁵. Ici, dans *Véronique Doisneau*, c'est la vieillesse relative d'une danseuse (à l'égard de l'institution dans laquelle elle travaille) qui fait de nouveau affleurer ce fond métaphysique de la représentation théâtrale. Or, si ce fond apparaît à la façon d'une préoccupation récurrente du metteur en scène, il s'exprime tout autant dans cette pièce d'une façon objective en la personne de Véronique Doisneau parlant depuis ce moment particulier où elle se prépare à prendre congé de la scène. En vertu de la déprise inaugurale par laquelle Jérôme Bel s'est laissé distribué et de la forme documentaire de la pièce qui a résulté d'un tel geste, la mort apparaît comme un destin inscrit dans l'édifice théâtral vu, cette fois-ci, depuis l'expérience des interprètes. Mourir à son métier, à soi-même en représentant une fiction, en s'effaçant derrière une danseuse étoile, mourir tout court, forment un réseau de propositions équivalentes qui s'expriment toutes ensembles dans le *fait* du spectacle comme dans ce qu'il raconte.

D'une déprise dans la distribution au surgissement d'un envers de la représentation

- 28 Une façon identique de se laisser distribuer est reconduite et gouverne les pièces suivantes jusqu'à *Disabled Theater* (2012), quoique, fort du concept que Jérôme Bel cherche désormais à développer (celui d'un théâtre documentaire) il reprenne un peu plus la main dans ce processus. La distribution des interprètes naît d'occasions hasardeuses que Jérôme Bel tantôt saisit au vol, tantôt provoque. Toujours le parcours artistique de ces derniers fait la matière des spectacles. La scène devient le lieu où s'élabore la rencontre entre le metteur en scène et son interprète.

- 29 Pichet Klunchun par exemple est un danseur Thaïlandais dont Jérôme Bel ignorait l'existence. Le spectacle *Pichet Klunchun and myself* (2005) met en scène une conversation entre les deux artistes. Chacun y présente son travail, sa conception de la danse et du théâtre en répondant aux questions que l'autre pose. Jérôme Bel y est interprète au même titre que Pichet Klunchun et ce dernier de son côté devient co-auteur du spectacle. Chacun joue et écrit son propre rôle. Celui-ci s'affine d'ailleurs d'une représentation à l'autre. Le rôle ne désigne pas ici un personnage ou les paroles d'un personnage à interpréter. Il désigne seulement la fonction et la place qu'occupe chaque protagoniste dans un ensemble. Il demeure pourtant. Car, si la représentation n'est pas postulée préalablement par une distribution qui aurait été pré-envisagée, elle s'effectue néanmoins. Tout le travail de Jérôme Bel n'a de sens que dans la mesure où il se donne dans des théâtres, c'est-à-dire dans ce lieu d'où l'on voit (*theatron*) et qu'il prend la forme de spectacles, c'est-à-dire de dispositifs destinés à être repris d'un soir à l'autre, représentés. Ce travail a pour fin de donner à voir. La tentation d'un degré zéro de la représentation fait ainsi spectacle des dessous de celle-ci, de ce qui la sous-tend. Dans *Pichet Klunchun and myself*, ce dessous est celui des points de rencontres comme des points d'achoppement de deux pratiques de la danse si différentes. Ils sont rendus sensibles soit par la ligne horizontale au devant de la scène formée par les deux chaises sur lesquelles les deux artistes interrogent leur étrangeté, soit, lorsque l'un d'eux va montrer des morceaux de ses spectacles en fond de scène, par une diagonale qui dit et ouvre la possibilité d'une rencontre par delà cette étrangeté.
- 30 Cédric Andrieux (2009) est un spectacle conçu aussi sur ce mode documentaire. Cédric Andrieux a été danseur pendant dix ans dans la compagnie de Merce Cunningham. Il raconte comment il a voulu devenir danseur, ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, comment il est entré dans la compagnie de Merce Cunningham et en est parti. Il ponctue son récit d'extraits dansés : un geste expérimenté avec Dominique Bagouet, des exercices ou des passages de pièces de Merce Cunningham, de Trisha Brown et enfin de Jérôme Bel lui-même, particulièrement du *Show must go on* qu'il a joué quand il était au Ballet de Lyon. Pendant tous ces extraits le spectateur entend le souffle de Cédric Andrieux via le micro qu'il porte. Le dessous de la performance dansée devient ainsi sensible : l'âpreté de l'effort qu'elle suppose, âpreté d'ordinaire soigneusement gommée. En écho avec les propos de Cédric Andrieux, le bruit récurrent du souffle donne l'étrange impression de voir, par-dessus la scène vide ou à travers elle, une peau retournée, celle de ce corps évoquant les strates de ce qui a été son travail. Cette image condense ce que donne à voir et à entendre l'ensemble du spectacle : l'envers de la performance glorieuse. Si les dessous de la représentation peuvent ainsi constituer l'objet du spectacle, c'est dans la mesure où là encore, dès l'origine Jérôme Bel en a troublé le jeu.
- 31 Cédric Andrieux avait déjà travaillé avec le chorégraphe dans *The show must go*. Ils se croisent un peu plus tard par hasard. C'est à cette occasion que Jérôme Bel propose au danseur de faire un spectacle sur le modèle de *Véronique Doisneau*. Plus actif ici dans le processus de distribution, Jérôme Bel transfère néanmoins à nouveau une partie du pouvoir de dire à son interprète : ils écrivent ensemble le texte du spectacle. Plus qu'un danseur distribué pour telle ou telle partition déjà écrite, Cédric Andrieux découvre les différents moments déterminants qui l'ont amené à être ce qu'il est. Racontant son parcours en le démythifiant, il dit en quoi celui-ci a pu être déterminé par des raisons qui ne doivent rien à l'art, par des choix affectifs par exemple, comment il a été tissé d'ennui

et de souffrances chez Cunningham, d'aliénation au souci de bien faire et au regard de l'autre. Sujet de parole, Cédric Andrieux n'en demeure pas moins aliéné au travail de Jérôme Bel, lequel enserme le danseur dans une forme dramaturgique déjà élaborée et des préoccupations qui lui sont propres, notamment celle de faire apparaître le caractère social du travail de l'interprète¹⁶.

- 32 Aussi aurait-on pu craindre que le spectacle soit exposé à une réification semblable à celle à laquelle sont vouées les écritures neutres selon Barthes. Car, écrit-il « rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche (...) un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini »¹⁷. Pourtant, comme il ne s'agit pas chez Jérôme Bel d'une véritable écriture blanche, comme sa tentation d'un degré zéro de la distribution n'est jamais une démarche seulement formelle, le « discours » a toujours une « fraîcheur » remarquable dans *Cédric Andrieux*. Cela tient à la réelle redistribution de la parole que la forme inaugurée avec *Véronique Doisneau* a permise. L'expérience inédite et riche du danseur (s'esquisse notamment ici une histoire de la danse contemporaine) participe pleinement à vivifier le langage du metteur en scène. Ce langage parvient à décentrer l'endroit où s'élabore la représentation de telle sorte qu'un élément qui d'habitude la tisse en secret, l'expérience impure de l'interprète, parvient à être découvert.
- 33 Une autre composante sous-jacente à la représentation se révèle dans *Disabled theater*.
- 34 À l'origine du spectacle, se trouve une proposition faite par le metteur en scène allemand, Marcel Bugiel, celle de travailler avec les acteurs du Theater Hora, une compagnie basée à Zurich composée d'acteurs professionnels handicapés mentaux. Ils sont atteints du syndrome de Down ou d'handicaps inconnus. Jérôme Bel refuse d'abord, puis accepte la proposition après avoir vu une vidéo de leur travail théâtral. Là encore il reste en retrait dans le processus de distribution. Le titre du spectacle, lui, cette fois-ci n'est pas le nom de la compagnie. Il exprime ce qui fait la particularité de ces acteurs, à savoir d'être des personnes en situation de handicap (« disabled » signifie en anglais « handicapé »). Plutôt qu'un nom propre, il dit le nom que la société donne à de tels individus.
- 35 Le principe de la pièce consiste là encore dans l'auto-présentation des individus qui la composent : ils déclinent leur identité, leur handicap ainsi que leur rapport au théâtre et à la danse. Avant que chaque acteur ne se présente, le spectacle commence par l'un des *topoi* favoris du théâtre de Jérôme Bel : un à un ils entrent en scène et regardent le public. Par ce procédé, le spectateur n'est plus un simple regardeur mais il est encore regardé, et ce faisant, démasqué dans sa position de voyeur.
- 36 Or, la séquence ici, à la faveur d'une particularité physique commune à l'ensemble des acteurs handicapés, révèle ce que cette position peut contenir de violence. Tous ont en effet les paupières tombantes comme s'ils avaient les yeux mi-clos. Le spectateur regarde les acteurs mais ne peut se mirer dans ces yeux qu'il ne voit pas. Un lien spéculaire est rompu. Se greffe sur cette impossibilité physique une réticence psychologique à s'identifier à de tels acteurs. Ces corps et ces paupières trahissent ce que la société appelle un handicap, c'est-à-dire une différence stigmatisée comme une défaillance au regard de ce qu'on appelle la normalité. Or le spectateur moyen de théâtre se range plutôt dans le camp de cette normalité. D'ordinaire il voit sur scène son semblable. Celui-ci, de surcroît, est en général magnifié par les conventions théâtrales et chorégraphiques. Ces beaux corps que le spectateur contemple tranquillement depuis son siège lui renvoient une image gratifiante de lui-même. Une telle gratification narcissique ne peut avoir lieu ici. L'infirmité des acteurs du Théâtre Hora y fait obstacle. Leurs paupières semi closes

fonctionnent alors comme des surfaces réfléchissantes. Elles jouent comme des opérateurs révélant la composante souterrainement fétichiste du désir avec lequel le spectateur vient au théâtre. Car son désir grippé lui revient et lui saute au visage : il assiste au spectacle de son aspiration à contempler des corps désirables qui pourraient lui renvoyer narcissiquement une image de lui-même. Une étrange impression se fait jour, lui révélant la violence de son désir : les acteurs en situation de handicap semblent le regarder comme s'ils voulaient le tuer. Il se sent pris pour cible. Or, une telle impression s'explique par la composante réifiante de son propre désir dont la violence lui est renvoyée. Mais elle s'explique encore car cette révélation se double d'une inquiétude : ces autres, si savamment stigmatisés dans la vie sociale comme des barbares et qui occupent pourtant ici la scène, apparaissent comme des possibles « moi-même ». On a fait le reproche à Jérôme Bel d'exposer les acteurs du Théâtre Hora comme s'ils étaient des monstres. Mais nous sommes tous des monstres en quête perpétuelle de représentation, de représentation sociale notamment. Voilà la vérité qui surgit dans le malaise éprouvé par le spectateur au début du spectacle.

- 37 Les performeurs de Jérôme Bel, qui dans toutes ses pièces regardent le public, ont toujours disputé à ce dernier sa position exclusive de sujet regardant. Mais jamais encore ils n'avaient pu mettre au jour les ressorts fétichistes, narcissiques et réifiants d'une telle position. Pour que ceux-là se dévoilent, il a fallu que des sujets en situation de handicap s'acquittent de cette séquence, acteurs handicapés par ailleurs sujets de parole mais aussi sujets regardants au lieu d'être seulement objets de notre désir de (nous) voir. La force du spectacle tient à ce que, tout en mettant le spectateur face à ses inquiétudes et à la violence de son désir, il les dépasse. Si en début de spectacle, le spectateur arrive tant bien que mal à faire son marché, à élire dans la troupe du Théâtre Hora, tel acteur qu'il préfère plutôt que tel autre, à la fin tous apparaissent dans leur singularité, également présent et émouvant autant qu'aucun autre. La liberté avec laquelle chacun s'est emparé de la proposition de Jérôme Bel et a pu dire et montrer sa différence incommensurable, a eu raison du pouvoir aliénant de notre regard.
- 38 Le théâtre documentaire de Jérôme Bel depuis *Véronique Doisneau* bâti sur un certain renoncement des prérogatives instituant d'ordinaire le metteur en scène en maître de la distribution, a pu ainsi constituer une sorte de passage de l'autre côté du miroir de la représentation. Il a montré par exemple les points aveugles d'une rencontre entre deux traditions théâtrales dans *Pichet Klunchun and myself* (tout autant que ses connexions) ou encore quelques unes des modalités du sacrifice à partir duquel s'édifie la représentation : sacrifice de l'interprète, effacé par la hiérarchie de l'institution dans *Véronique Doisneau*, écrasé par les exigences de performance dans *Cédric Andrieux* ou encore réifié par le désir du spectateur dans *Disabled Theater*.
- 39 D'où vient alors que *Cour d'honneur* (2013), spectacle qui s'inscrit pourtant dans cette même veine documentaire, ne produise, lui, pas d'effet comparable, que n'y se lise aucune mise à nu de ce que représenter veut dire ?

***Cour d'honneur* ou la distribution réinvestie**

- 40 *Cour d'honneur*, comme son nom l'indique eut lieu dans la Cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon. Le spectacle mettait en scène quatorze spectateurs racontant leur expérience du lieu et du Festival d'Avignon. Quelques interprètes des spectacles ayant le plus marqué ces spectateurs se retrouvent associés au récit de leurs souvenirs, et

viennent parfois en rejouer un extrait. Les quatorze personnes se présentent, ne jouent aucun rôle sinon celui auquel ils sont assignés pendant la durée du festival, celui du spectateur plus ou moins passionné de théâtre. De ce point de vue Jérôme Bel poursuit le fil documentaire déroulé depuis *Véronique Doisneau*. Faire parler les spectateurs sur la scène de la Cour d'honneur, ce haut lieu de représentation où l'on attend chaque année de savoir qui y sera distribué (metteur en scène ayant le vent en poupe ou interprète fameux), l'idée était bonne. Elle était surtout cohérente avec la démarche de Jérôme Bel consistant à faire entendre et voir ce qui est exclu d'ordinaire du champ de la représentation et qui pourtant la structure, la sous-tend. Fort de la déliaison entre la distribution des agents et celle du contenu de la représentation opérée de *Xavier Le Roy* au *Show must go on*, il avait pu ensuite laisser déterminer ce contenu par la distribution des agents, en particulier des interprètes. Or une telle démarche artistique était aussi politique. Sans produire une démocratie effective car Jérôme Bel restait le maître d'œuvre, sans concéder totalement le pouvoir au « peuple » (en l'occurrence les interprètes), une telle démarche était habitée pourtant par la question de la démocratie, au sens où Jacques Rancière définit celle-ci. Dans *La Haine de la démocratie*, le philosophe écrit en effet que la démocratie « bien loin d'être la forme de vie des individus voués à leur bonheur privé, est le processus de lutte contre cette privatisation, le processus d'élargissement de cette sphère »¹⁸. La démocratie ne consiste pas, selon Jacques Rancière, à exercer sa volonté librement dans la vie privée mais à élargir la sphère publique, c'est-à-dire à lutter contre la répartition pré-établie du public et du privé. Or, Jérôme Bel a fait un travail comparable dans le champ du théâtre. Les itinéraires des danseurs et acteurs racontés depuis *Véronique Doisneau* jusqu'à *Disabled Theater* ne se contentent pas de mettre en scène des parcours privés dans un lieu public. Ces parcours accèdent et appartiennent à la sphère publique parce qu'ils sont envisagés sous le prisme d'enjeux politiques (La distribution des rôles, l'aliénation de l'interprète, le partage entre la normalité et l'infirmité). Jérôme Bel, en faisant parler ceux qui, d'habitude, se contentent de porter la représentation, élargit le champ du visible sur scène. Il montre non seulement en quoi la représentation est toujours structurée par une politique mais il participe quelque peu à reconfigurer le jeu des pouvoirs et à ouvrir la scène à la question démocratique. Dans cette perspective, faire parler les spectateurs (pilier majeur et invisible de la représentation) s'annonçait comme une suite logique à la démarche engagée.

- 41 Pourtant quelque chose a changé dans le processus de distribution : ceux qui finalement se retrouvent à parler sur la scène du Palais des Papes ont été choisis. Ils l'ont été soigneusement même. Deux ans plus tôt Jérôme Bel fait passer une annonce recherchant des spectateurs ayant assisté à un ou des spectacles donnés dans la Cour d'honneur. Une foule de candidats se presse au sein de laquelle il en retiendra quatorze¹⁹. Aussi le metteur en scène distribuera-t-il la parole à un échantillon de spectateurs qu'il jugera représentatif. Peut-être y a-t-il eu un principe aléatoire dans le choix des candidats. La pièce finale en tout cas n'en donne pas l'impression.
- 42 Au contraire donc des spectacles précédents, le metteur en scène semble plutôt avoir été en position de maîtriser à la fois l'attribution des rôles et la répartition de la partition. Chacun certes joue son propre rôle mais puisque les élus ont été retenus parmi tant d'autres, on peut escompter que ceux-ci ont été taillés à la mesure de qui décidait finalement de les choisir. Les spectateurs ainsi distribués semblent en effet dépositaires des préoccupations de Jérôme Bel qui a su trouver un écho en eux. Ainsi résonne par

exemple le témoignage de la dernière spectatrice, Monique Rivoli évoquant ce passage où le Prince de Hombourg dans la pièce de Kleist confesse sa peur de la mort. Monique Rivoli termine son récit en évoquant sa propre mort émettant le vœu que ses cendres soient dispersées dans la Cour d'honneur. On ne découvre rien ici de l'expérience du spectateur qui jusque-là serait resté invisible. On entend en revanche très clairement Jérôme Bel, l'attachement particulier de ce dernier au lien étroit entre le théâtre et la mort. Mais au lieu que ce lien émerge d'une façon immanente à l'objet du spectacle, via la déconstruction du dispositif représentatif comme dans *Jérôme Bel, The show must go on* ou *Véronique Doisneau*, il résonne ici comme une idiosyncrasie du metteur en scène dont l'interprète n'est qu'un instrument indifférent. Par ailleurs, un homme (Pascal Hamont), situé au milieu des protagonistes assis sur des chaises quand l'un d'eux parle et dont on écouterait le récit par l'intermédiaire d'un film, semble être le double physique de Jérôme Bel. Est-ce pour cela qu'il parle anormalement plus longtemps que les autres ? Enfin il n'est pas jusqu'à la finesse politique de Jérôme Bel qui se retrouve représentée, en la personne notamment d'Alix Nerva, laquelle explique pourquoi elle n'a jamais assisté à un spectacle de la Cour d'honneur. La jeune femme parle du prix des places mais aussi de son sentiment de ne pas appartenir à la classe sociale privilégiée qui assiste aux spectacles du festival « In ». Seulement, la portée politique du spectacle s'en tiendra là, réduite à une allusion dans un discours. Auparavant, cette portée politique structurait la forme et le propos du spectacle dans son ensemble. Ici, le jeu de la représentation n'est pas fondamentalement bouleversé, en dépit de la présence des spectateurs sur scène. Au contraire la représentation est reconduite dans son « idéologie triomphante » pour reprendre l'expression de Barthes : finalement le spectacle célèbre le lieu et toute la mythologie qui va avec.

- 43 Il nous semble que ce manque d'efficiency politique du spectacle tient certes au piège que constitue un tel lieu, le plus éminent du théâtre français. Mais il tient encore au fait que Jérôme Bel a réinvesti la forme classique que peut prendre la distribution, par laquelle le metteur en scène décide *en même temps* de qui dira quoi. Par là il se pose en source unique du discours. Et, même si des témoignages différents de spectateurs font la trame du spectacle, l'organisation de l'ensemble donne finalement surtout l'impression d'entendre Jérôme Bel lui-même. En choisissant et sélectionnant ses interprètes d'une façon qui se voudrait représentative, il reconduit un certain mensonge de la représentation : cet échantillon de spectateurs (un enfant, un couple, des jeunes, des vieux, une spectatrice qui n'a jamais pu assister à un spectacle de la Cour d'Honneur, etc.) n'a pas plus de chance de représenter la société des spectateurs d'Avignon qu'un élu politique n'a de chance de représenter le peuple. Cette représentation simule la démocratie, elle en donne le spectacle plutôt qu'elle n'en expose le problème. C'est que le processus démocratique, pour reprendre la pensée de Jacques Rancière, suppose « l'action de sujets qui, en travaillant sur l'intervalle des identités, reconfigurent les distributions du privé et du public »²⁰. La façon dont Jérôme Bel dans les spectacles précédents se laissait pour partie distribuer, et abandonnait par conséquent une part de son pouvoir à ses interprètes, était à même de créer de telles reconfigurations. Au lieu qu'ici il reproduit plutôt la « forme oligarchique » propre à la démocratie représentative. Celle-ci ne représente pas le peuple mais « des minorités qui ont titre à s'occuper des affaires communes »²¹, en l'occurrence un metteur en scène qui a titre ici à s'occuper d'organiser le discours en lieu et place du peuple des spectateurs. *Cour d'honneur* offre de magnifiques moments d'émotions. Mais la question du partage de la parole (et du pouvoir) s'est perdue. Avec elle, s'est perdu aussi l'élargissement du visible que ce partage produisait. Le travail sur le degré zéro de la

distribution, quoique l'expression ait toujours été en quelque sorte impropre, créait des intervalles nouveaux entre auteur, chorégraphe, interprète. A la faveur de ceux-là, des singularités devenaient visibles, des revers de la représentation pouvaient s'entendre et s'entrevoir : le cou du sacrifice par exemple, le dessous de la peau du danseur, le narcissisme inquiété du spectateur.

NOTES

1. Nous donnons une place à part à *Cour d'honneur* dans cette recherche d'un degré zéro. Nous nous en expliquerons plus loin.
2. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Points Essais » 1972, p. 60.
3. Jérôme Bel choisit de l'inscrire autour du pubis. Des féministes lui feront remarquer que cela ne correspond pas à la sensation féminine de la défloration, (<http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=2,18'55>).
4. Car parmi ces signes découverts, Jérôme Bel choisit d'en retenir certains et en élimine d'autres.
5. *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires LE ROBERT, tome 3, 1998, p. 3277.
6. Jérôme Bel raconte la naissance de la pièce *Xavier Le Roy* lors d'un entretien avec ce dernier (<http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=7>).
7. <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=divers%20-%20théâtre%20public>
8. *Logique*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques Poche », 1997, p. 117.
9. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., p. 60.
10. *Ibid.*
11. <http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=7,21'17>.
12. À vrai dire ce principe démocratique était déjà en jeu dans *Le dernier spectacle* puisque chaque interprète venait à tour de rôle se présenter sous une identité usurpée, puis venait dénier cette identité ou une autre. Chacun aussi dansait le même extrait d'une pièce de la chorégraphe Susanne Linke, motif qui permettait à Jérôme Bel, dans ce spectacle, d'aborder la question de l'interprétation d'une pièce du répertoire chorégraphique, et au fond la question du rôle joué sur scène.
13. *Op.cit.*, p. 60.
14. <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=divers%20-%20théâtre%20public>
15. *La Voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 137.
16. Voir http://www.dailymotion.com/video/xw4gnf_rencontre-d-apres-n-3-cedric-andrieux-de-jerome-bel_creation, 51'23".
17. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 61.
18. Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La fabrique éditions, 2005, p. 62.
19. *Libération*, « Avignon. Jérôme Bel fait revivre les pièces qui ont marqué le palais de Papes » par René Solis, 18 juillet 2013.
20. *Op. cit.*, p. 69.
21. *Ibid.*, p. 60.

RÉSUMÉS

Toute l'œuvre de Jérôme Bel consiste à mettre au jour les signifiants du dispositif théâtral : l'espace, l'écriture chorégraphique, le texte, le corps, la lumière, la musique, le rôle et, bien entendu, le public. Refusant de produire un contenu spectaculaire ou virtuose et prenant ainsi le risque de frustrer les attentes et désirs déterminés des spectateurs, son travail peut se dire animé par la recherche d'un « degré zéro de l'écriture » théâtrale, comprise elle-même comme une tension vers un « degré zéro » de la représentation. Bien évidemment, cette cible n'est jamais tout à fait atteinte et les spectacles de Jérôme Bel donnent à voir. Ils donnent à voir les signes culturels, sociaux, politiques qui structurent la représentation chorégraphique et théâtrale.

Dans une telle entreprise, quelle place occupe la distribution, ce paramètre qui met en jeu les agents de la représentation et non pas seulement ses objets ? Jérôme Bel joue la distribution *a minima* de deux manières. Tout d'abord, il s'ingénie à dissocier les paramètres de la distribution, à distribuer un chorégraphe dans *Xavier Leroy* sans délivrer aucune partition ou, inversement, à proposer une partition dans *The show must go on* sans chercher à la répartir entre les interprètes. Ensuite à partir de *Véronique Doisneau*, Jérôme Bel se laisse distribuer. Il réduit ainsi le pouvoir du maître de distribution qu'est le metteur en scène, lequel détermine d'ordinaire à la fois *ce qui* sera visible et *qui* le sera. Un tel dessaisissement produit un théâtre documentaire et conduit à reconfigurer le partage de la parole entre metteur en scène et interprètes. Mais il produit encore un passage de l'autre côté du miroir de la représentation en exhibant quelques envers. Jusqu'à *Cour d'honneur* toutefois, spectacle qui semble poser la question de la démocratie au théâtre en partant de ses spectateurs, mais qui la dévoie pourtant car Jérôme Bel y est réinvesti en maître de la distribution.

Jérôme Bel's work emphasises signifier of the theater (space, choreographic writing, text, bodies, lights, music, parts, and, of course, audience). He refuses to produce a spectacular content. Therefore, he risks to frustrate the expectations of the audience. His work is therefore a kind of research of a degree zero of theatrical writing. More generally his work is link to a research of the degree zero of the performance. Jérôme Bel obviously never achieves completely this goal. In fact, the performances show cultural, political, social signs which define theatre.

In such a work, what is the place of the casting? Jérôme Bel tries to move aside from the casting in two different ways. First, he separates which is normally linked together in the casting: in *Xavier Leroy* he assigns a choreographer, Xavier Leroy, but he gives him no content to produce. On the contrary, in *The show must go on*, he gives a very precise content to the performance but this content is not shared out between the actors. Second, from *Véronique Doisneau*, he casts himself as a stage director. In that way, he reduces power of this one. From this moment, he begins to make some documentary performances which represent a sharing of speech between himself and his performers. He then manages to show many back sides of the theater. However it's not the case of *Cour d'honneur*. This performance seems to talk about democracy, because it gives a chance to the spectators to speak. In fact, the audience mostly listen to the voice of Jérôme Bel himself. The reason seems to be that he has mastered the whole process of casting.

INDEX

Mots-clés : Barthes (Roland), aliénation, démocratie, documentaire, fétichisme, métaphysique, partition, représentation, rôle, signe, signifiant

Keywords : alienation, Barthes (Roland), democracy, documentary, fetishism, metaphysics, part, performance, sign, signifier